



Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

9 | 2012

Le dialogisme intertextuel des contes des Grimm

Jean-Paul Sermain, Les Mille et Une Nuits *entre Orient et Occident*

Desjonquères, Paris, 2009

Emmanuelle Sempère



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/838>

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2012

Pagination : 282-289

ISBN : 978-2-84310-233-2

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Emmanuelle Sempère, « Jean-Paul Sermain, Les Mille et Une Nuits *entre Orient et Occident* », *Féeries* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2013, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/838>

romancier édifiant devant l'Éternel — : le prolifique Jean-Pierre Camus².
Enquête à poursuivre en urgence de ce côté-ci des Alpes.

Jean-François Perrin

Jean-Paul Sermain, *Les Mille et Une Nuits entre Orient et Occident*, Desjonquères, Paris, 2009, 200 p.

Après l'édition critique des *Mille et Une Nuits* de Galland (trois volumes, Garnier Flammarion, 2004), Jean-Paul Sermain a publié en 2009, aux éditions Desjonquères, un essai critique sur l'œuvre, sous-titré « entre Orient et Occident ». Par là il indique d'emblée qu'il ne suffisait pas de rendre à la littérature française le chef-d'œuvre de Galland³ : le recueil qu'il a traduit, augmenté, mis en forme est, comme son auteur, un « porteur de Bagdad » ; c'est un passeur d'histoires, de leçons de vie et de symboles, un pont tendu entre deux mondes, l'Orient et l'Occident.

L'édition critique, en accompagnant le texte d'une très riche documentation concernant le contexte de l'œuvre, les relations de Galland à la littérature et la postérité de l'œuvre, proposait au lecteur un grand nombre de pistes d'interprétation ; le présent essai les prolonge et les approfondit, « comme dans une histoire » annonce J.-P. Sermain à la fin de son introduction, c'est-à-dire en privilégiant le fil de la pensée, la progressivité d'une « enquête » symbolique, poétique mais aussi idéologique, portant sur le sens et les enjeux des contes de Galland, vus comme des « corps à coudre », dans le « corps si ample » des *Nuits*. La première expression est issue des contes eux-mêmes (au corps du frère d'Ali Baba dont il est question dans le premier chapitre de cet essai on pourra ajouter, parmi d'autres, celui d'Agib, le Troisième Calender, enveloppé dans une peau de mouton), la seconde est issue de l'avertissement de Galland : toute la question est de savoir dans quelle mesure Galland a voulu figurer par ces mots la spécificité des contes orientaux — autrement dit, dans quelle mesure il a compris leur profonde identité de nature avec les corps dont ils racontent les aventures.

2. « *The Jealous Princess*, Jean-Pierre Camus », traduit par A. E. Dugan, *Marvels & Tales*, Détroit, Wayne State University Press, vol. 22, n° 2, 2008, p. 312-318 ; compte rendu dans *Féeries*, n° 8, Grenoble, Ellug, 2011, p. 197 (disponible en ligne).

3. Comme le soulignait J. Mainil dans son compte rendu paru dans le n° 2 de *Féeries* (2005).

Dans sa présentation au second volume de l'édition de l'œuvre de Galland, J.-P. Sermain inscrivait *Les Mille et Une Nuits* dans la production littéraire et savante de l'orientaliste et, soulignant au passage le faible nombre de travaux qui s'y sont intéressés, insistait sur la cohérence d'une production « unifiée dans sa visée » (t. II, p. 505). Visée littéraire bien sûr, Galland se faisant le « passeur » d'une culture et d'une littérature autres : la succession des titres dans leur déroulé chronologique⁴ met bien en lumière la prise de conscience progressive de Galland quant à la dimension créative de toute traduction et, partant, quant à sa propre vocation de conteur. Visée idéologique également, les écrits de Galland témoignant de l'ambition humaniste de « combattre les préjugés occidentaux à l'égard des Arabes et des Turcs » (à propos de la préface de Galland à la *Bibliothèque orientale d'Herbelot*, t. II, p. 519). Prolongeant ces points de vue, le présent essai montre comment la réécriture créative — J.-P. Sermain ouvre son ouvrage sur l'un des personnages les plus célèbres que les *Mille et Une Nuits* doivent à la plume de Galland, Ali Baba — sert un projet culturel « de greffe ou d'hybridation » (p. 105) des cultures et littératures orientales et occidentales.

Un projet que J.-P. Sermain attribue à la personnalité de Galland, qu'il caractérise d'« humaniste » dans sa présentation au tome I de son édition (p. XXI), et dont il souligne ici la « sympathie pour l'esprit du peuple » (p. 140) et l'affinité pour la « dimension fortement démocratique (au sein même de la monarchie absolue) » de certaines « valeurs sociales et politiques de son temps » (p. 175). À ces traits moraux et idéologiques, il faut ajouter les affinités intellectuelles de Galland avec la culture orientale et son admiration pour le génie narratif des Orientaux. Mettant ses compétences d'écrivain et de traducteur à leur service, il a fait d'un recueil incomplet, arrivé sous forme manuscrite en France et jamais retrouvé intact, une œuvre au sens plein du terme. Certes, *Les Mille et Une Nuits* se caractérisent dès le départ par un « projet littéraire⁵ » qui leur confère une forte unité — le conte raconte ou permet une survie. Mais Galland fait de ce projet une réalité textuelle et symbolique : unité textuelle d'abord, le « corps si ample » des *Nuits* devenant un et unique « par sa signature, par le passage au livre imprimé, appelé à une expansion incroyable, et par l'intégration des contes à une culture du roman qui domine et organise désormais l'empire des fictions » (p. 175). Unité symbolique ensuite, par l'ancrage du conte dans la vie humaine et

4. Voir le dossier du tome II, « La formation d'un écrivain », p. 505-523.

5. Selon les termes d'A. Chraïbi dans sa présentation aux *Mille et Une Nuits*, t. I, p. x. Voir aussi son analyse du « noyau fondateur » des *Nuits* dans son ouvrage : *Les Mille et Une Nuits, histoire du texte et classification des contes*, Paris, L'Harmattan, 2008.

l'omniprésence du monde sensible, des sensations et des souffrances du corps, et ce non seulement à l'intérieur des récits mais à toutes les étapes de leur production.

L'introduction rappelle d'abord les étapes de la constitution des *Mille et Une Nuits* telles qu'elles se présentent aujourd'hui, avec leurs « visages » successifs : le premier ouvrage à porter ce titre est un manuscrit persan parvenu incomplet à Paris en 1700 ; ce titre désigne ensuite le recueil de « contes arabes » de Galland, paru en français entre 1704 à 1717 et constitué de la traduction du manuscrit en question complétée par la traduction de sources secondaires, et par la rédaction de plusieurs contes issus de canevas transmis oralement par un maronite syrien cultivé, Hanna⁶ ; l'œuvre se démultiplie ensuite au XIX^e siècle, le titre désignant différents recueils en langue arabe basés sur le manuscrit originel, sur le texte de Galland, mais aussi sur d'autres contes orientaux intégrés à l'ensemble. Cet éclatement de l'œuvre rendait nécessaire l'étape dans laquelle J.-P. Sermain inscrit son ouvrage : celle du visage « scientifique » des *Mille et Une Nuits*, qui questionne tout à la fois leur identité littéraire, linguistique et culturelle. À cette étape, la question incontournable est bien celle de l'établissement du texte et du choix nécessaire qu'il implique : faut-il s'en tenir, c'est le choix de Muhsin Mahdi, au manuscrit oriental originel et écarter les apports occidentaux, ou au contraire embrasser les *Nuits* dans l'ampleur qu'elles ont prises progressivement — et qui, selon Aboubakr Chraïbi, devrait encore s'augmenter d'inédits⁷ ? L'ouvrage de J.-P. Sermain apporte des arguments en faveur de l'option d'A. Chraïbi, tout en invitant à garder à certains « visages » de l'œuvre leur spécificité : si l'œuvre de Galland est assurément un chef-d'œuvre de la littérature française, c'est aussi une œuvre hybride — Galland soulignait son caractère « ingénieux » dans son épître — et ce serait perdre beaucoup de la signification des *Nuits* que d'oublier leur fonction de « médiation entre deux civilisations » (p. 14). De là le nécessaire aménagement de la thèse d'Edward Saïd sur l'orientalisme et ce n'est pas le moindre mérite de l'essai de J.-P. Sermain que de fournir des éléments textuels précis à un réexamen de cette notion controversée.

Le premier chapitre s'ouvre sur le corps « cousu » du frère d'Ali Baba mis en pièces par les voleurs, puis recousu par un cordonnier à l'instigation de Morgiane, la fidèle esclave du héros. En ouvrant son essai sur ce conte et plus spécifiquement sur cet épisode, J.-P. Sermain entend souligner l'unité symbolique des *Mille et Une Nuits* et le rôle de Galland dans cette cohé-

6. Voir la notice du tome II, p. 11 et suiv.

7. A. Chraïbi, ouvr. cité, p. 71.

rence : parce qu'il a saisi l'unité profonde du « corps si ample » des *Nuits*, Galland a pu faire des éléments les plus concrets et les plus triviaux « le support d'une interrogation sur la valeur du conte et son "exemplarité" » (p. 36). L'*Histoire d'Ali Baba et de quarante voleurs*, si riche en éléments concrets — du corps coupé en morceaux de Cassim jusqu'à l'odeur des corps brûlés des voleurs cachés dans les vases —, est l'un des contes que Galland a rédigés et « cousus » à la suite de sa traduction. C'est aussi l'un des plus représentatifs des *Mille et Une Nuits* pour le lecteur d'aujourd'hui. En commençant par ce conte, J.-P. Sermain rend évidente la part de Galland dans l'identité même de l'œuvre. Ce corps cousu — qui va sauver la vie d'Ali Baba — apparaît comme la figuration poétique de l'essence même de l'œuvre : la « culture du conte » a à voir avec le tissage, la reprise, la couture des histoires, ainsi qu'avec ce souci permanent du corps et de ses sensations, de sa survie surtout. Partant de ce conte qui fait l'objet de son premier chapitre, J.-P. Sermain remonte progressivement le fil d'une entreprise littéraire tout entière placée sous le signe du tissage de ces « corps à coudre » que sont les contes de Schéhérazade et tous les récits qu'ils contiennent.

Le deuxième chapitre de cet essai analyse la façon dont le conte dans les *Mille et Une Nuits* participe d'une conception du monde et de la vie : il en est la représentation en même temps que la mise en jeu et la mise en pratique. Autrement dit, « les contes ne sont pas seulement la représentation d'une culture, ils la constituent » (p. 59). Mais cette culture procède de plusieurs « cultures du conte » : traditions arabo-musulmanes, traditions européennes du conte et de la nouvelle. Galland connaît très bien la littérature occidentale, il s'y inscrit pleinement, et il peut par ses connaissances linguistiques et culturelles, ainsi que par sa propre sensibilité s'imprégner des traditions orientales : de là « l'amplitude » de l'œuvre.

Le troisième chapitre étudie la « dynamique morale » du recueil en analysant les différentes « formations morales » qu'il met en scène. Comparant l'œuvre aux traditions littéraires contemporaines, J.-P. Sermain souligne encore une fois l'importance du corps et du monde sensible dans l'œuvre. « L'une des originalités des *Nuits* est d'exprimer la culpabilité des héros, leur implication dans des affaires douteuses et criminelles, leurs défaillances variées, par une altération du corps, une infirmité, une mutilation ou une métamorphose : leurs erreurs se voient, elles sont inscrites dans leur chair. » (p. 70)

Le quatrième chapitre, consacré à la démarche de Galland, opère une sorte de transition entre les deux grands pans de cet essai : après avoir reconstitué la façon dont le « conte arabe » a pu être lu par Galland, il s'agira dans les chapitres 5 à 7 d'analyser trois traits fondamentaux de son œuvre — le contenu représenté (le « réalisme enchanté ») et ses personnages (« héros

populaires», «héroïnes entre sérail et salon»). C'est pourquoi il s'agit en premier lieu, dans ce chapitre 4, d'insister sur l'unité et la cohérence de l'œuvre de Galland, et d'expliquer la spécificité de sa démarche. Démarche originale de traducteur, d'abord, qui «ne doit pas compter sur la connaissance partagée des textes ou des cultures comme le traducteur moderne, [et] ne peut pas non plus jouer sur une connivence lettrée comme l'auteur classique» (p. 89). Démarche originale d'éditeur, ensuite, un éditeur qui veut, en orientaliste et en moderne, faire connaître à ses contemporains des «contes des Arabes, mis en français» : tel était en effet le titre proposé à Barbin, qui l'a modifié en «contes arabes, traduits en français par Mr. Galland». J.-P. Sermain souligne que l'emploi du complément de nom dans la formule de Galland met en avant la spécificité d'une culture et l'intérêt du conte pour l'appréhender. De là le troisième aspect de la démarche de Galland : c'est un auteur, qui s'est progressivement découvert tel et qui a appris à conter à l'école du conte oriental. Galland n'a donc pas de «style» au sens d'une «manière individuelle d'écrire» (p. 103), puisqu'il s'agissait de se mettre au service du récit et de ses personnages, et de rendre au mieux la supériorité des Arabes en matière de conte.

Ce génie oriental inspire Galland : l'«élaboration française du texte arabe» (p. 106) est envisagée dans les chapitres suivants sous l'angle de ces «trois développements poétiques propres» qui sont «l'instauration d'un réalisme enchanté, la formation de héros populaires et la conception de ses héroïnes» (p. 106). L'un des charmes les plus puissants des *Mille et Une Nuits* réside dans le mélange de merveilleux et de «réalisme», et l'œuvre de Galland a, écrit J.-P. Sermain, «profondément modifié le rapport entre le merveilleux et le monde sensible» (p. 124). Les objets peuvent à la fois se voir investis de magie et garder leurs qualités matérielles, ce qui les différencie profondément des objets de la tradition romanesque comique comme de ceux du conte de fées. La réalité sensible, les métiers et les activités des hommes sont au cœur des contes et le merveilleux n'y joue qu'«un rôle secondaire, par rapport aux ressorts de la surprise et de l'étonnement» (p. 123) : ce sont ces derniers traits, caractéristiques des contes arabes, qui transforment l'existence des personnages et «métamorphosent» la réalité. De là cette notion profondément hybride de «réalisme enchanté», qui procède autant de la poétique et de l'imaginaire arabes que du contexte de leur transfert en France, qui les a inscrits «dans un cadre d'explication rationaliste» (p. 123).

Le chapitre 6 souligne la portée démocratique des contes réécrits par Galland à partir des résumés d'Hanna, laquelle explique leur popularité immédiate en Orient comme en Occident : le conte d'Aladdin tout parti-

culièrement avait tout pour devenir une « histoire pour la jeunesse », tant il propose un parcours de formation qui ne renie jamais l'« école de la rue » (p. 148). Opposant Galland à Montesquieu, J.-P. Sermain souligne la « sympathie pour l'esprit du peuple » du premier (p. 140) qui lui a permis de véritablement ouvrir la voie à « une littérature populaire qui s'adresse au peuple, le représente et en exalte les qualités » (p. 140). Quant aux personnages féminins, leur construction relève également d'une « création par liaison » selon l'heureuse formule de J.-P. Sermain en ouverture de ces trois chapitres (p. 105) ; « loin du sérail » de Montesquieu, support d'une réflexion sociale et politique, « l'activité de Schéhérazade s'apparente à celle des salons : elle suspend et l'intimité et l'activité professionnelle » (p. 164). Mais le conte oriental va « beaucoup plus loin dans cette suspension » (*ibid.*) en associant élites et basses couches de la société. Galland apparaît ainsi plus proche de M^{me} de Staël que de Montesquieu, en transmettant une « image généreuse et ouverte de la femme » (p. 157), et en donnant de la « malice des femmes » traditionnelle une vision nuancée voire « problématique » (p. 154).

À l'issue de ces sept chapitres, on comprend en quoi le succès universel et durable du recueil doit beaucoup à Galland, mais aussi quel fut son apport à ses significations profondes : Galland s'est totalement incorporé la conception de l'homme et du monde qui ressort des *Nuits*, la dynamique de l'histoire racontée calquée sur celle de la vie vécue, avec ses surprises et ses retournements, l'allant d'un récit tendu sur l'action et cette « culture du conte » qui à la fois assure l'unité du recueil et l'ouvre aux « appropriations personnelles et littéraires » comme aux « manipulations monstrueuses ou réparatrices » (p. 175). Dans sa conclusion, J.-P. Sermain insiste sur le fait que « les deux critiques » (p. 171) faites à Galland, de la participation à un orientalisme impérialiste et de l'édulcoration linguistique, ne tiennent pas lorsqu'on replace l'œuvre dans son contexte culturel et littéraire, et qu'on la lit en tenant compte de ses significations symboliques. On peut rappeler à ce propos la remarque par laquelle J.-P. Sermain concluait son dossier sur « Galland et la littérature de son temps », à la fin du deuxième volume de l'édition des *Nuits* : si l'œuvre a rapidement été suivie de pastiches et de parodies très éloignés de son esprit, c'est sans doute parce que la « fascination » suscitée par des « contes si évidemment favorables à l'Orient et à son imaginaire » n'en rendait que plus grand l'« embarras » (p. 539) dans lequel ils plongeaient le public occidental.

On ne saurait trop louer la clarté de cet ouvrage et sa dynamique, qui rend sa lecture très agréable. L'œuvre est en permanence resituée dans le vaste ensemble de la littérature mondiale qu'elle a imprégnée de toute part. On pourra regretter que le commentaire, passant fréquemment d'une

aire culturelle à une autre, évoquant aussi bien Flaubert que Cervantès ou Proust, effleure parfois les comparaisons sans suffisamment les étayer pour emporter l'adhésion. S'il n'est pas trop gênant que l'ancrage de l'œuvre dans la littérature occidentale se fasse sans référence aux grands travaux qui l'ont éclairée — la connivence avec le lecteur lettré occidental permettant l'implicite —, l'analyse de la lecture que Galland fait du texte oriental demanderait davantage d'éclairages émanant de spécialistes des traditions orientales, par exemple celui d'A. Chraïbi concernant le registre de l'exemplaire, le *mathal*⁸. De même, les approches critiques et les méthodes d'analyse gagneraient à être explicitées. Le rejet des travaux des folkloristes par exemple, réduits à une entreprise de « classement » de « matériaux immenses » (p. 62), engage une réflexion littéraire et culturelle qui aurait pu être ici amorcée. De même, la perspective freudienne est « écartée » (p. 35), aussitôt mentionnée. Peut-être ces exclusions critiques ont-elles semblé un préalable nécessaire à une perspective historique qui éclaire remarquablement les enjeux de l'œuvre ; on retiendra tout particulièrement l'analyse de la différence entre le salon français, caractéristique d'une « coupure établie par l'absolutisme entre privé et public » (p. 167) et le « monde oriental », « compact, plus unifié, plus proche sans doute d'un modèle médiéval de la nation » (p. 168).

L'édition scientifique proposée par J.-P. Sermain et A. Chraïbi trouve donc ici l'un de ses premiers prolongements critiques ; l'édition offre au lecteur une œuvre dans le sens plein du terme, à la fois autonome, unique et inscrite dans l'évolution générale de la littérature ; l'essai critique en met au jour les enjeux et les beautés. Pour les premiers, J.-P. Sermain rend justice aux intentions et à l'apport de Galland, qui a fait connaître une culture, un imaginaire et une littérature qu'il avait appris à apprécier. Pour les secondes, l'ouvrage de J.-P. Sermain a ce mérite de se placer comme dans l'œil et l'esprit d'un lecteur « enchanté » qui, parvenu au conte d'*Ali Baba* et donc presque au terme de sa lecture, cherche à comprendre cet épisode « surprenant » et « étonnant » du corps recousu du frère d'*Ali Baba*. Sinon de naïveté, la découverte a besoin d'innocence. De même que Schahriar s'est « libéré de sa barbarie » (p. 59) grâce à des contes qu'il croit participer de sa domination, de même qu'Aladdin découvre la valeur des « fruits » du jardin souterrain qu'il n'avait rapportés que pour leur beauté, Galland et son lecteur découvrent au fil des *Nuits* que le conte crée l'auteur et le recrée indéfiniment. De sorte qu'après avoir enrichi le roman européen à sa naissance, aujourd'hui « dans les pays arabes, l'horizon de lecture des

8. A. Chraïbi, ouvr. cité.

Mille et Une Nuits» est « devenu celui du roman, d'origine, de facture et de culture européenne » (p. 180) : la « culture » des *Nuits* n'a pas fini d'« élargir le champ de la fiction » (p. 179), partout où il y aura des « porteurs » pour la dire et la transmettre.

Emmanuelle Sempère

Montesquieu, *Histoire véritable et autres fictions*, choix et édition de Catherine Volpilhac-Auger et Philip Stewart, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011.

Ce volume original réunit neuf opuscules — roman, apologue, conte, dialogues, lettres, portraits, fiction mythologique ou antique —, écrits par Montesquieu tout au long de sa carrière, de 1721 pour les contes tirés des *Lettres persanes* à 1751 pour *Lysimaque* et la révision de l'*Histoire véritable*. Pour la plupart non publiées du vivant de leur auteur, ces fictions se caractérisent par leur grande liberté. L'écriture se fait galante, fantaisiste mais aussi éloquente ou pathétique ; les genres expérimentés se répondent et se mêlent et les sujets abordés, audacieux parfois, sont au cœur des préoccupations de l'auteur de *L'Esprit des Lois* : « la fiction la plus débridée fait donc pleinement partie de son mode d'expression et de pensée, voire d'action. » (Préface des éditeurs, p. 9).

Le volume s'ouvre sur l'*Histoire véritable*, rédigée sans doute entre 1735 et 1738 et soumise à la critique de Jean-Jacques Bel. Montesquieu n'y revient pas avant 1750-1751, après le succès de *L'Esprit des Lois*. D'inspiration orientale, le conte expérimente, après *Les Contes chinois* de Gueullette (1723) et avant *Le Sopha* de Crébillon (1742), les libertés et possibilités offertes par le motif de la métempsychose. Les éditeurs donnent en annexes les variantes significatives du manuscrit de la première version et la critique de Jean-Jacques Bel qui ne propose pas moins à son ami que de refaire l'ouvrage. Les extraits des *Pensées* permettent de poursuivre l'exploration du genre du conte philosophique, par le biais d'un bref conte étiologique, de portraits ou d'extraits de dialogues. Les contes tirés des *Lettres persanes* terminent ce premier ensemble. La célébrité de l'apologue des Troglodytes permet de donner une lumière nouvelle à deux contes moins connus, et moins étudiés. *L'Histoire d'Aphéridon et Astarté*, en donnant la parole à un Guèbre, aborde la question complexe de l'inceste et les problématiques que cette dernière engendre autour de la liberté religieuse ou de la valeur à accorder aux pratiques minoritaires (p. 120). *L'Histoire d'Anaïs, conte persan* soulève